

Revista AV Notas, N°3
Junio 2017

CREATIVIDAD E IMPROVISACIÓN EN EL ACOMPANIAMIENTO DE DANZA: PROPUESTA DIDÁCTICA PARA *BATTEMENT TENDU*

Isaac Tello Sánchez

Conservatorio Superior de Música Rafael Orozco de Córdoba

RESUMEN

En anteriores investigaciones del autor del presente estudio, se analizaron los resultados obtenidos, tras implementarse las asignaturas denominadas “Acompañamiento a la danza” y “Acompañamiento a la danza y al teatro musical”, en los Conservatorios Superiores de Música de Córdoba y de Sevilla. En este estudio se presenta una propuesta didáctica en la que, partiendo de una composición original para piano, concebida para un ejercicio de *battement tendu*, se plantean la creatividad y la improvisación como recurso para el acompañamiento de la danza.

Palabras clave: creatividad, improvisación, acompañamiento, piano, danza, didáctica.

ABSTRACT

In previous research by the author of the present study, the results obtained were analyzed, after the subjects called “Accompaniment to Dance” and “Accompaniment to Dance and Musical Theater” were implemented in the Higher Conservatories of Music of Cordova and Seville. This study presents a didactic proposal in which, starting from an original composition for piano, designed for an exercise of *battement tendu*, creativity and improvisation are posed as a resource for the accompaniment of dance.

Key words: creativity, improvisation, accompaniment, piano, dance, didactic.

1. INTRODUCCIÓN

Este estudio se centra en la especificidad del acompañamiento pianístico para las clases que se imparten en las escuelas y conservatorios de danza, estudiándose la oportunidad de una formación cimentada en la improvisación, para que el pianista acompañante de danza pueda desarrollar con garantías de calidad y competencia sus funciones profesionales. En anteriores investigaciones del autor del presente estudio (Tello, 2012; Tello, 2014; Tello, 2015), se analizó la incidencia de dicha formación en el desarrollo de los pianistas que habían tenido ocasión de beneficiarse de la misma, comparándose después los resultados con los de aquellos pianistas que no habían recibido preparación específica en materia de

improvisación orientada al acompañamiento de la danza. Estos análisis fueron realizados tras la implementación las asignaturas como “Acompañamiento a la danza” y “Acompañamiento a la danza y al teatro musical”, en los Conservatorios Superiores de Música “Rafael Orozco” de Córdoba y “Manuel Castillo” de Sevilla. Posteriormente se examinaron los datos y se establecieron las conclusiones.

Como continuación de las mencionadas investigaciones, en el presente artículo se presenta una propuesta didáctica en la que, partiendo de una composición original para piano, concebida para el acompañamiento de un ejercicio de *battement tendu*¹, se propone la improvisación como recurso creativo para el acompañamiento de danza.

2. LA IMPROVISACIÓN AL PIANO

El concepto de improvisación a que se hace referencia en este artículo, es el resultante de utilizar patrones y elementos rítmicos, melódicos, armónicos, formales, técnicos, estéticos y estilísticos, para obtener un resultado nuevo partiendo de un material conocido.

Entre las ventajas de la improvisación para el pianista podrían enumerarse las siguientes: desarrolla el sentido auditivo; desarrolla el sentido estructural de las obras y la comprensión práctica de la armonía; mejora la regularidad rítmica y agógica; provoca la adquisición de reflejos; estimula la creatividad, la espontaneidad y el ingenio; aumenta la seguridad en cuanto al conocimiento sobre el relieve del teclado y precisa de un control sobre el lenguaje que propicia mayor seguridad, autonomía y confianza. La improvisación capacita además al intérprete para componer en tiempo real, comunicándose y expresándose así mediante el empleo de los elementos del lenguaje musical. Ello aumenta sus posibilidades de, por mediación del propio desarrollo de sus capacidades creativas, convertirse en un músico más completo.

Aplicando lo anterior al acompañamiento de danza puede argumentarse que, el empleo de la improvisación en el contexto de la mencionada especificidad acompañante no puede por menos que representar un importante beneficio ya que, si la música no responde claramente a la idea que el profesor de danza tiene sobre el trabajo a realizar, éste no será completo, quedándose únicamente en algo aproximado.

3. LA IMPROVISACIÓN EN EL ACOMPAÑAMIENTO DE DANZA

Dado que el uso de la música en la clase de danza no es arbitrario sino absolutamente intencionado se entiende que, para poder imprimir con celeridad el pianista la intención pretendida por el maestro de danza, la improvisación resulta ser un recurso imprescindible.

Afortunadamente, los procesos creativos que rigen la improvisación puede sistematizarse de forma sencilla, y es con ese objetivo que a continuación se presenta una propuesta didáctica para el acompañamiento pianístico de un ejercicio de Danza Clásica denominado *battement tendu*.

No obstante, se hace necesario referir antes una serie de contenidos técnicos a partir de los cuales se ha cimentado la mencionada propuesta didáctica.

3.1. Contenidos musicales técnicos preliminares

A continuación se presenta una serie de elementos técnicos cuyo entendimiento, comprensión y manejo, brindan al improvisador una serie de herramientas de gran valor para el desarrollo de sus funciones.

¹ Ejercicio consistente en arrastrar la planta del pie por el suelo hasta estirarlo completamente, realizando un movimiento definido de la pierna que trabaja, a ras del suelo. En el trabajo de *battement tendu* el bailarín debe sentir como la planta del pie se estira sobre el suelo.

3.1.1. Cifrado

Se entiende por *cifrados* los diferentes sistemas existentes para codificar los acordes, sus características y sus relaciones. Entre los sistemas más conocidos figuran el americano, el latino, el barroco, el funcional y el de grados. En el presente artículo se han empleado los *cifrados americano y de grados*:

- *Americano*, por cuanto profiere al discurso una inteligibilidad sencilla y propicia una rápida primera lectura.



Imagen 1: Ejemplo de *cifrado americano*

- *De grados*, por cuanto implica una clara comprensión de la funcionalidad armónica, dentro del entorno tonal y/o modal en que se ubica, y posibilita un transporte ágil y orgánico:



Imagen 2: Ejemplo de *cifrado de grados*

3.1.2. Patrones musicales de acompañamiento para danza

Los patrones de acompañamiento son fórmulas o diseños repetitivos estandarizados que sirven como cimiento de los elementos melódicos a los que apoyan. Existe una gran variedad de patrones, algunos de los cuales ilustran musicalmente de forma gráfica lo requerido para la realización de los ejercicios de Danza Clásica. Para el caso del presente estudio, en la partitura propuesta para el ejercicio de *battement tendu* se ha utilizado una fórmula de acompañamiento pianística característica de los *ragtimes*, denominada *stride bass*, y cuya realización consiste en describir una serie de saltos con la mano izquierda, entre las notas del bajo y las armonías a las que sustenta:

Imagen 3: Ejemplo de *stride bass*

En este patrón de acompañamiento, los mencionados saltos transmiten perfectamente la idea del desplazamiento del pie del bailarín, que son característicos del ejercicio propuesto.

3.1.3. Preparaciones

En danza, se entiende por *preparación* aquella introducción en la que el pianista interpreta dos o cuatro compases que ofrecen información al bailarín sobre cuestiones referidas al *tempo*, al carácter o al tipo acentuación, entre otros parámetros. Son de gran importancia ya que, durante las mismas, el bailarín se prepara física y mentalmente para la realización del ejercicio. Para no confundir al bailarín en el momento inicial del ejercicio, las preparaciones deben no ser ni muy cortas ni muy largas, y mostrar claramente cuando finaliza la misma y cuando comienza el ejercicio propiamente dicho.

En síntesis, será de gran ayuda para las *preparaciones*:

- El empleo de estructuras armonías suspensivas, que sugieran un carácter introductorio en lugar de resolutorio.
- El diseño de una melodía sencilla que no confunda al bailarín y que le sugiera el carácter melódico que se desarrollará durante el ejercicio.
- Imprimir una intencionalidad rítmica que propicie el comienzo del ejercicio y que ayude al bailarín a prever cual será el patrón de acompañamiento.

Las *preparaciones* pueden no estar escritas en las partituras que utilizan los pianistas acompañantes de danza motivo por el que, para improvisar cada una de ellas, será conveniente analizar previamente, al menos, las características agógicas, dinámicas, armónicas, rítmicas y melódicas de lo que se vaya después a interpretar.

En caso de tratarse íntegramente de una pieza musical improvisada, la *preparación* habrá de estar en consonancia con el discurso musical subsiguiente, así como con el carácter, la intención y las características agógicas, dinámicas, armónicas, rítmicas y melódicas del ejercicio *marcado*², espacial y gestualmente, por el maestro de danza.

A partir del *marcaje* por parte del maestro, un pianista acompañante con experiencia puede comprender la intención del mismo y, ayudado por un conocimiento profundo sobre el tipo de características musicales que se adaptan a cada ejercicio de la *barra*³ o del *centro*⁴, entrever las que más fielmente puedan ilustrar sonoramente los movimientos del bailarín.

² En este contexto se entiende *marcaje* como el conjunto sintético de movimientos que realiza el profesor de danza para representar las características del ejercicio subsiguiente, sin necesidad de ejecutarlo completo ni con el nivel de exigencia pretendido. Por tanto, consiste en indicar a los alumnos cómo debe ejecutarse un ejercicio de danza señalando con claridad tanto el *tempo*, ritmo y carácter, como los acentos musicales y musculares. Asimismo, existe en danza un código para *marcar* consistente en efectuar movimientos con los brazos -que representan las piernas- y con las manos -que representan los pies-, de modo que la “gestualización” del ejercicio puede llegar a convertirse en algo extremadamente sintético.

³ La *barra* es un elemento horizontal, de madera o metal y de sección circular, en el que se apoyan ligeramente los alumnos y que debe estar aproximadamente a la altura de la cintura y a una distancia de la

Dado que, durante cada una de las clases de Danza Clásica, son muchos los ejercicios que se realizan, resulta aconsejable utilizar la mayor variedad posible en cuanto al desarrollo de las preparaciones de modo que no resulten reiterativas e introduzcan los ejercicios con frescura y originalidad, lo que motivará al bailarín para el desarrollo de cada ejercicio. A continuación se relaciona una preparación que podría ser tenida en consideración para su empleo conjunto con la partitura propuesta:

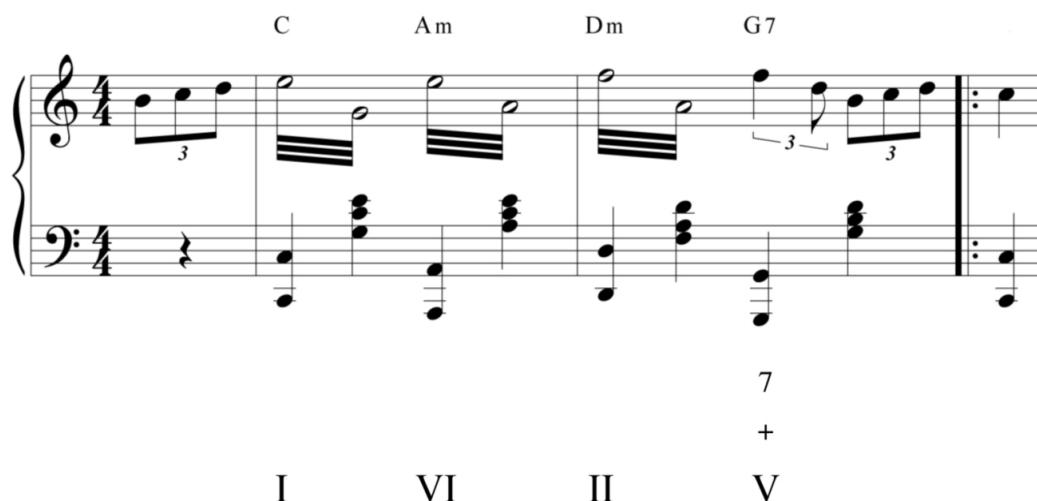


Imagen 4: Ejemplo de *preparación* para *battement tendu*

Esta *preparación* se presenta aquí como ejemplo, ya que lo deseable es que las mismas pudieran ser también improvisadas, de igual modo que se pretende pueda improvisarse la música para los ejercicios completos de danza, a partir de los parámetros de análisis extraídos de músicas pertenecientes a los más diferentes estilos.

3.2. La partitura como punto de partida para la improvisación

La intención con que se presentan los elementos constitutivos de la partitura propuesta es la de brindar al improvisador recursos para el acompañamiento de la danza. A partir del conocimiento sobre los mismos, podrá mostrar su creatividad adaptando y arreglando ésta u otras partituras, creando así nuevas músicas tomando sus elementos como referencia.

3.2.1 Partitura propuesta para *battement tendu*:

pared suficiente como para permitir a los alumnos la realización de sus ejercicios. Es un instrumento habitual en las escuelas y conservatorios de danza así como en las aulas y locales donde los bailarines toman clase o ensayan. La función que cumple es la de punto de apoyo y su longitud permite que sea utilizada de forma simultánea por varias personas.

⁴ El *centro* constituye la segunda parte de la clase de la asignatura de “Danza clásica”. Conforma asimismo el espacio de referencia del escenario y es donde los bailarines desarrolla su preparación para ubicarse en el mismo.

EL TENDU DE LA STROPHARIA AERUGINOSA

Compositor: ISAAC TELLO

Aire de Rag (con swing)

Piano

Chords: C, Am, Dm, G7, C, G7, G7, C, C, C/B \flat , F/A, Fm/A \flat , C/G, G7, C, G7, C, F, Fm/C, C, Am7, Dm, G7, C, C.

Imagen 5: Ejemplo de partitura para ejercicio de *battement tendu*

Para ejemplificar la metodología de trabajo, se ha propuesto como punto de partida una partitura que, dado su carácter, intención rítmica y acentuación, podría utilizarse para el acompañamiento de un ejercicio de *battement tendu* en la *barra* o en el *centro*, entre otros ejercicios posibles.

3.2.2 Análisis de la partitura

Atendiendo al análisis formal, se observan dos secciones claramente diferenciadas, cada una de las cuales cuenta con dos frases de ocho *tiempos*. Entiéndase aquí que *tiempo* en danza no es lo mismo que *tiempo* en música. Normalmente suele coincidir el *tiempo* de danza con el *compás* musical, sin embargo, para este caso concreto se observa cómo cada *compás* musical comprende dos *tiempos* de danza. Al pianista pudiera ayudarle pensar que la partitura está escrita en compás de 2/4 en lugar de 4/4. Esto se ha presentado así de forma deliberada para ejemplificar una situación real y que no pocas veces se produce, generando confusión entre pianista y profesor de danza.

Atendiendo al análisis armónico, se observa una estructura en modo mayor con *cuadratura*⁵ perfecta, distribuida en cuatro frases de ocho tiempos que se repiten al llegar a la doble barra. Seguidamente se presenta la estructura de las dos primeras frases:

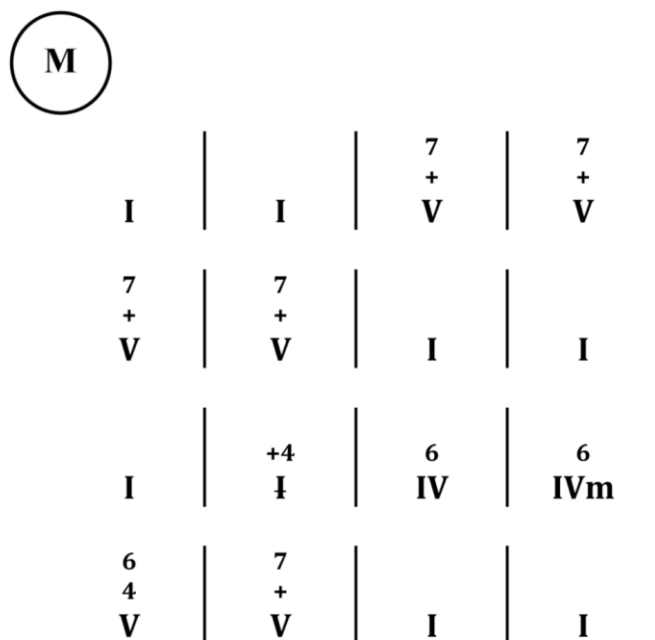


Imagen 6: Estructura armónica de las dos primeras frases de la partitura propuesta

Atendiendo al análisis rítmico lo primero que debe observarse es la indicación *con swing*, que implica unas características concretas de ejecución según las cuales no podrán interpretarse, por ejemplo, los grupos de dos corcheas con la misma duración interna -entendiéndose la primera más larga que la segunda-, al margen de otras cuestiones métricas y de acentuación que implica el *swing* en las que profundizar aquí sería emprender un nuevo estudio. Por otra parte, se observan también los ritmos anacrúsicos y las síncopas como elementos reiterados que imprimen un carácter de acentuación característico del estilo del *ragtimes*, y que ayudan a proyectar el impulso muscular con que se origina el

⁵ Los ejercicios de Danza Clásica suelen estar distribuidos en frases de ocho *tiempos* o múltiplos de ocho, lo que condiciona el discurso musical y la intención fraseológica. Será oportuno además que el maestro de Danza Clásica, así como de Danza Española, sea explícito con el pianista en caso de utilizarse un número impar de frases -tres de ocho *tiempos* para cada lado, por ejemplo-. No obstante, en Danza Contemporánea suelen también utilizarse frases no cuadradas, con un número de *tiempos* diferente de ocho, así como un número impar de frases para los diferentes ejercicios.

desplazamiento del pie; asimismo, el trémolo de fusas es un elemento que aporta fundamentalmente color y densidad. Sobre la fórmula empleada para su acompañamiento, sirva lo referido al respecto del *stride bass*, en el apartado patrones de acompañamiento.

Atendiendo al análisis melódico se observa cómo los motivos están contruidos a partir de las notas reales de los acordes -que experimentan sucesivas adaptaciones por enlace armónico, por transporte y por cambio de nivel-, enriquecidos con floreos, apoyaturas y notas de paso. Seguidamente se presenta la síntesis melódica de las dos primeras frases, considerando sus “notas guía”:



Imagen 7: *Notas guía* de las dos primeras frases de la partitura propuesta

4. PROPUESTA DIDÁCTICA

A continuación se expone resumidamente, atendiendo a la metodología del Instituto de Educación Musical (IEM), sintetizada en su *Vademecum* (Roca & Molina, 2006), el modo en que dichos contenidos pueden abordarse para improvisar a partir de los mismos.

Tras el análisis formal y cifrado funcional, atendiendo a los diferentes comportamientos armónicos, el paso siguiente consistirá en memorizar por secciones la estructura resultante. Una vez memorizada la estructura, se trabajará en todos los tonos, proponiéndose como ejemplo su recorrido por el círculo de quintas justas descendentes.

El paso siguiente consistirá en reducir la melodía a sus “notas guía”, como ya se ha presentado en el apartado anterior. Partiendo de dicho esquema podrá componerse en tiempo real, utilizando en un primer estadio las propias “notas guía” enriquecidas con notas de paso o bordaduras y, en un segundo estadio, con apoyaturas, anticipaciones, retardos y notas extrañas al acorde. Asimismo, podrán utilizarse recursos de intensificación melódica como el cambio de registro, la introducción de figuraciones más cortas, o la duplicación de octavas y densificación por mediación de intervalos armónicos diversos. Procedimientos de construcción motívica que podrían también utilizarse son la repetición; la progresión; la variación; el espejo; o la adaptación de motivos melódicos por cambio de nivel, transporte o enlace armónico; entre otros.

Por último, dado que el estudio de todas estas técnicas tiene como objeto la capacitación del pianista para que, partiendo del análisis de una partitura propuesta, pueda improvisar de forma libre pero ordenada, llega el momento de adaptar la composición al ejercicio propuesto por el maestro de danza, atendiendo al *tempo* y al carácter precisados. Para dicha adaptación ha de tenerse en cuenta la importancia de construir una buena *preparación* -en cuanto a dicho elemento, sirva lo referido al respecto en el apartado de las *preparaciones*-.

Además de todo lo antedicho, podrían utilizarse recursos como los cambios de textura, modulaciones, rearmonizaciones, variaciones melódicas o cualquier otro procedimiento capaz de introducir variedad en cada una de las repeticiones, dado que pudiera tratarse de un ejercicio mucho más extenso que la longitud de la propuesta inicial. El *tempo* y los diferentes tipos de acentuación vendrán condicionados por las indicaciones del profesor de danza.

5. CONCLUSIONES

Aunque aquí se han descrito los parámetros musicales básicos que, de forma general, pudieran ilustrar musicalmente la intención pretendida para la realización de un ejercicio

battement tendu, es necesario dejar claro que no existe una única fórmula para el acompañamiento de cada ejercicio.

Esto es así debido a la infinita variedad que podemos encontrar dentro del seno de cada uno de los ejercicios concebidos para el entrenamiento y la formación del bailarín. Esa variedad a la que nos referimos tiene primeramente que ver con cada una de las circunstancias que pueden darse durante el desarrollo de cada una de las clases y que estará estrechamente relacionada con el curso académico, con el nivel de desarrollo del alumnado, con lo que pretende lograr en maestro de danza a partir del trabajo con cada ejercicio y, por tanto, con su punto de vista y con su planteamiento metodológico. En resumen, un ejercicio de *battement tendu*, por ejemplo, puede realizarse a muy diferentes velocidades, y con diferentes tipos de acentuación, dependiendo del contexto y de las circunstancias.

Lo anterior implica del pianista un ejercicio necesario de flexibilidad para poder emprender lo que de él se espera durante el desarrollo de la clase ya que, priorizar el objetivo del ejercicio *marcado* por el maestro de danza será su cometido. Se ha de ser consciente para ello de que cada maestro tiene una concepción propia sobre el modo en que la música incide en la formación de sus alumnos y sobre el modo en que con cada propuesta musical del pianista se puede lograr o no la finalidad pretendida. Sucede además que una misma música pudiera servir para acompañar ejercicios diversos, e incluso que lo que funciona para un ejercicio en un momento concreto, en otro momento es mejor reemplazarlo.

Resulta necesario, por tanto, que se establezca una complicidad mayúscula entre ambos profesionales lo que conduce a un nuevo concepto, el de adaptabilidad, para el que se proponen dos formas de ser entendido. La primera tiene que ver con esa capacidad empática necesaria que debe tener el pianista para poderse acomodar y amoldar con flexibilidad a cada circunstancia en el aula, además de a cada uno de los maestros y a cada uno de los alumnos o grupos de alumnos con los que trabaje. Será principalmente el pianista quien deba adaptarse a toda esa variedad, a todas las diferencias y al ingente abanico de circunstancias que con toda seguridad surgirán durante el desarrollo de cada una de las clases. La segunda forma de adaptabilidad se refiere concretamente a la música y está relacionada con las posibles licencias que puede permitirse el pianista acompañante de danza cuando interpreta una partitura, ya que para utilizarla al servicio del objetivo propuesto por el maestro de danza puede hacerse necesaria la introducción de una serie de cambios en la misma. Éstos pueden ir desde los agógicos y dinámicos, de acentuación, de patrones rítmicos, hasta de compás; o hasta su reestructuración formal total en búsqueda de la *cuadratura* precisada. Entre otras, estas son algunas licencias que pueden conducirnos hasta el punto de improvisar sobre ese material propuesto, atendiendo a las necesidades puntuales de cada ejercicio.

REFERENCIAS

Roca, D. & Molina, E. (2006). *Vademecum Musical Metodología IEM*. Madrid: Enclave Creativa.

Tello, I.

(2012). Acompañamiento a la danza. Propuesta metodológica implementada en el Conservatorio Superior de Música de Córdoba. En C. Giménez Morte (Ed.), *La Investigación en Danza en España 2012* (pp. 311-318). Valencia: Mahali.

(2014). Acompañamiento a la Danza y al Teatro Musical. Asignatura implementada en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla: análisis y propuesta

- didáctica. En A. I. Elvira Esteban, M. Martínez Costa, V. Soprano Manzo & C. Giménez Morte (Eds.), *La Investigación en Danza en España 2014* (pp. 511-520). Valencia: Mahali.
- (2015). *El acompañamiento pianístico de la danza: la improvisación como recurso creativo* (Tesis Doctoral). Directora: E. Esteban Muñoz. Universidad Complutense, Madrid.